

论中国当代戏剧的文化场域

施旭升

《中国现代文学论丛》2012 年第一集

—

[内容提要] 就艺术生产体制及其文化矛盾而言，1949 年新中国建立以来的中国戏剧主要包括政府主导型、市场主导型，艺术剧场及校园戏剧四种主要类型；它们体现出各自的话语权力及其各自所代表着文化精神；而各类型之间戏剧创作更呈现出开放的姿态下的复杂的文化关联，构成了一个充满张力的文化场域，并以其“开放的”姿态和立场制约着中国当代戏剧的走向，体现出一体多元的文化价值取向。

[关键词] 当代戏剧 政府主导型 市场主导型 艺术剧场 校园戏剧 文化场 话语权力

一 本文的缘起

在近年来有关中国当代戏剧的史论研究当中，一项成就十分突出的成果要算是董健、胡星亮主编《中国当代戏剧史稿》（中国戏

剧出版社 2008 年 9 月版，以下简称《史稿》）了。这是一本对于 1949 年以来特别是中国现代化的历史视野中包括大陆和台港澳在内的话剧及戏曲的历史发展进行整体描述和探究的分量厚重的力作。它上承陈白尘、董健主编《中国现代戏剧史稿》，而意在整体上把握“中国戏剧在当代时期的现代化创造与发展的历史”[1]，因此体现出鲜明的史识和宽阔的视野。本人出于思考 20 世纪中国戏剧发展的文化逻辑的需要，曾认真研读了这部著作，对于其中的不少精彩之处，常有会心，深以为然；而在掩卷之余，也引发了我更多的思考。本文正是受《史稿》之启示，试图更进一步思考中国当代戏剧的生产体制并揭示其所隐含的文化矛盾[2]。

如果说，《史稿》题中所谓“当代”主要还是沿袭一种“习惯用法”的话，那么，全书事实上所追求的更主要的还是一种艺术与审美的“当代性”，主要还是体现为一种“现代启蒙”话语的艺术实践。因为，1949 年以来的中国历史特别是“改革开放”30 多年以来的历史进程，应该属于 20 世纪以来中国社会现代化的历史进程的一部分；所以，这一时期的中国大陆戏剧、台港澳戏剧等理当都属于整体上“20 世纪中国戏剧”的“当代”部分。期间，从“启蒙”、“救亡”到新中国成立的革故鼎新、新时期的“改革开

放”，也就不仅成为一个时代社会政治经济领域的主导性话语，而且也同样成为这个时代的主导性的艺术话语。联想到意大利学者安伯托·艾柯曾以音乐为例，描述一种“开放的”作品，即“不是以单义的组织形式组织起来的，而是一种有多种可能的组织方式，使演奏者有可能自己去主动发挥”[3]。而在五四以来的现代启蒙精神引领下特别是新时期“改革开放”主导下的中国当代话剧，总体上也确实呈现出这样一种“开放的”状态；亦即“不是以单义的组织形式组织起来的，而是一种有多种可能的组织方式”的一段纷纭复杂的历史。就 20 世纪的中国戏剧的历史发展而言，自世纪初的“新潮演剧”到五四新文化运动实现了从“唯新是尚”到思想启蒙的突进；在全民抗战的洪流中形成的“延安传统”（相对于五四而言的一种新的“道统”）进而随着 1949 年新中国的建立而得以延续和光大；而所谓“新时期”的“改革开放”实际上乃是源于对延安时期以至“文革”的“道统”进一步的反拨与调整。从而，20 世纪中国戏剧作为一种“开放的”话语及其体制不仅充满着各种复杂的矛盾关系，相互制约、更迭乃至递进，而且，在整体上对于现代性的追寻中虽然不免回旋和反复，却也实现了一体而多元的价值追求。

总体上讲，《史稿》为我们描述的自抗战以来中国戏剧的三大“板块”，即“以重庆、桂林、昆明为重要基地的‘国统区戏剧’”，抗战当中“北京、南京、东三省等沦陷区以及香港、澳门、台湾等外国势力统辖区的戏剧”，以及“以延安为中心的‘解放区戏剧’”[4]，在1949年之后转化为大陆戏剧（“解放区戏剧”的延伸与放大及部分“国统区戏剧”的归顺）、台湾戏剧（新一轮“国统区戏剧”及其演变）及港澳戏剧（原沦陷区戏剧的延续）。但是，这种区分及沿革事实上仍难避免“党派及政治”视角的局限。而在生产体制与格局上，原本市场化或以艺术趣味为主导的戏剧创作，在1949年以后的大陆戏剧当中迅速的转化为以意识形态为主导，到“文革”时期成为唯一的自上而下的戏剧创作模式；新时期以来的中国当代戏剧在摆脱了“文革”乃至“文革”之前的封闭和沉寂的局面之后，经复苏与探索而得以不断的嬗变。其中，虽然不乏优秀剧作家和舞台艺术作品，但艺术水准与社会反响都已大不如前。在戏剧观念上，自打破了此前相对单一和僵化的模式，西方各种现代戏剧观念不断涌入，中国传统戏曲美学也得到重新认识和发掘，以及实现了与台港澳戏剧的交流互动，而呈现出多元开放的趋势与走向。当然，这一切，《史稿》中可以说都论之已详。

然而，问题是：1949 年新中国建立以来的当代中国戏剧何以会产出这样一种嬗变以至形成其特有的文化场域？其背后的根本动因究竟何在？制约中国戏剧发展演变的权力结构究竟发生了怎样的变化？或者，打个比喻，如果把中国当代戏剧的历史发展理解为一场大合奏的话，那么，它究竟是由哪些声部构成的？其主旋律应该是什么？更为重要的是，谁在执掌这场合奏的指挥棒？以及他是如何协调各类演奏者并处理好作品的风格呈现的呢？对于诸如此类的问题的解答，也正是本文的立意所在。

二 中国当代戏剧生产的四个相关领域

如果我们具体考察当代中国戏剧，解析其中的文化矛盾，就不能不正视戏剧生产的机制及类型分别。因为正是这种机制及类别体现出其独特的文化场域，构成了当代中国戏剧的重要的生态样式，并且隐含着戏剧创作与社会文化各个层面之间的复杂的文化关联。

细究起来，自 1949 年新中国建立以来的当代戏剧（主要是大陆戏剧）起码包含着以政府主导的主流话剧、以市场主导的商业话剧、以艺术创新为主导的艺术剧场及与教学实验相伴生的校园戏剧

等四种主要类型，构成了一个个相关的文化场域。〔5〕犹如一场大合奏中的四个声部，这几个部分不是各自独立而是相互关联甚至交相叠合，你方唱罢我登场；它们之间既存在着各种矛盾，又不免相互渗透、兼容与竞争。

首先来看政府主导型。这类戏剧对应着主流意识形态的宣传，以及某项政策或法规的颁布。自 20 世纪 30 年代国民党统治时期已见端倪，而随着 1950 年代“戏改”的推进而逐渐成为主导型的戏剧创作体制。其观演关系的建立，不是依赖于艺术市场和观众趣味，而主要是依靠政府或行业的领导部门的行政命令或企事业单位的包场，最终也是以申报各级各类政府奖项为目的。在大陆，政府主导型戏剧生产体制甚至可以追溯到延安时期的传统。自毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来，就一直强调中国共产党和政府对于意识形态的主导；特别是 1950 年代的“戏改”，正式成为这种政府主导型体制形成的开端。因为戏剧生产不再是民间娱乐或随行就市，而主要是由中央或地方的政府主管部门出资，从而作品创意与主旨也必然需要顺应主流意识形态的需要。其极端状态便是 1957 年“反右”之后《千万不要忘记》之类一味宣扬阶级斗争的作品的出现，以至“文革”时期的“样板戏”而登峰造极。

当然，在政府主导的生产体制之下，也不乏催生出一些上乘之作。比如，1980年代上海京剧院的《曹操与杨修》，1997年南京军区前线话剧团的《虎踞钟山》、1996年上海话剧艺术中心的《商鞅》、2004年山西省话剧院的《立秋》等。它们以“五个一工程”奖、“国家舞台艺术精品工程”剧目入选等为标志，产生出相当的社会影响。正如有论者所描述的：“那些获奖作品都是经过各省市设立专项（资金），给予精心培育和大力扶持的结果。从剧本征集到排演，经过了组织有关专家、评论家和创作人员三番五次的‘三堂会审’，没有这种培育和扶持，就没有这些精品的诞生。”[6]虽然不能说所有获奖作品都是这种“三堂会审”式的创作体制的产物，但是，如果领导、剧院、导演、专家甚至观众都对一部戏有各种各样的要求和期待，而且这些要求都希望在一部戏当中予以满足；那么，这种创作体制本身是符合艺术规律的吗？如有剧作家所言，其中很明显“少”了的是“剧作家的主体性和独立精神”而“多”了些“剧作家对某种外在力量的迎合”[7]。新时期以来，虽然逐渐以“评奖”等手段的引导代替了强制主导，但是，其弊端仍然是很明显的。在这种体制下生产的作品往往以“宏大叙事”来显示“高台教化”，因而难免造成话剧应有的美感的缺失；而且这种由政府主导的生产体制，由于是自上而下式的，艺术创作所不可或

缺的灵感与激情都不是根植于艺术家的内心，因而其生产力的萎缩也就是必然的了。

其次是市场主导型。早在中国现代戏剧的发生期，“文明新戏”原本就属于随行就市的产物，后来虽然由于一味追逐商业利益而堕落，但是其市场化的生产体制及其得失却是需要加以总结的。其后发生的“爱美剧”的倡导及职业化的实践正体现了业余与市场之间的竞争与抉择。而中国现代戏剧的成熟就不能不与以市场为主导的职业化演剧的推进有着很大的关系。新时期“改革开放”以来，经济体制的改革给中国带来了全面的市场经济。这个时期的戏剧受商业化影响已是不言而喻的了。

一般说来，市场主导下的商业戏剧的主要目的不是艺术的探索而是商业的成功；它讲究的是票房价值和经济回报。成熟的商业戏剧无疑应当具有这样一些要素：投入与产出；资金与产品；营销与管理；以及观众自觉自愿的接受所体现的市场效应；等等。市场主导型戏剧惟其以票房收入的高低为主要的评价依据，所以，追求经济效益的最大化也就成为理所当然的选择。那么，究竟怎样理解市场之于戏剧的效应呢？应该说，市场主导型的商业戏剧，商业化的影响无疑是有负面效应的，这类戏剧演出在繁荣演出市场的同时，也带来了某些低俗趣味的迁就和演出质量下滑的危险。但是，作

为市场机制之一的观众选择的多元与多变既为中国当代戏剧艺术的发展带来危机，同时也注入了生机。比如，《翠花》就是属于典型的市场主导型话剧；该剧讲述的是三个个性鲜明的人——办事不牢的小米、装酷的俞白眉、假仗义的宁财神狭，在三十六平米的房间里上演的一段快乐、感动、喜剧的爱情故事。2002年《翠花》第一轮商演便历史性的突破百万票房，当年连续加演三次，此后三年内又上演近二百场；并在全中国多次发生盗演、翻演、偷演的事件。不仅开创了北京商业话剧的先河，也促进了话剧的商业化发展。

与此同时，作为与市场主导型的戏剧生产相一致的是一些民营剧院与剧场的出现。这些民营剧院与剧场在1949年以前的中国现代戏剧史上并不鲜见，甚至成为成熟期中国话剧的主要演出模式。与“国营”的政府主导不一样，这些民营剧院更多地受市场的制约，因而更加需要关注如何打造独特的艺术氛围、生产具有吸引力的品牌剧目。毕竟，只有创造出品牌，打造出经典，才能拥有观众和市场。当然，更重要的还是“戏剧作为一种文化产业”的观念的确立。正如田本相先生所指出的，“文化经济已经成为一种新兴的经济形态，……大力发展文化经济的世界趋势，无疑为文化艺术发展带来最好的机遇。”[8]显然，至今，市场主导型的戏剧生产体制的

合法性已愈来愈为人们所认同。然而，另一方面，对于市场的正确的引导及合理的培育显然都是必不可少的。

第三类是艺术剧场。所谓“艺术剧场”，其实并非完全独立于上述两种戏剧类型，甚至可以说基本上就是寄生于市场主导或政府主导的体制当中。新时期以来的当代中国的艺术剧场又大致包括两大类：其一是各种先锋探索性质的实验戏剧，从高行健、林兆华开始，经过熊源伟、张献、牟森、孟京辉等，具有探索与创新精神的实验戏剧，始终站在整个中国戏剧的前列，牵引着中国当代的戏剧思潮；从1980年代《绝对信号》（林兆华导演）开始，到《桑树坪纪事》（徐晓钟导演），再到90年代小剧场话剧的兴起与演变，显示出中国当代话剧艺术探索与绝处逢生的艰难历程。另一类则是秉承了中国话剧的现实主义传统，以反映当代中国人生活与情感为己任，以在新的时代与环境中发展话剧艺术为目的。从《于无声处》，到《西安事变》、《陈毅出山》，直到《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等剧，不但成为时代的艺术记录，更表现出剧作家的勇气和热情，成为中国当代话剧舞台诗意追求的佳作。

就当代中国戏剧生产当中的艺术剧场而言，一个不容忽视的事实就是像北京人民艺术剧院的经典性的存在。“北京人艺”作为一家国立剧院，其中既体现在一大批原创剧目的排演，还应该包括对

于中外经典舞台剧的移植与搬演。特别是北京人艺的一大批原创性的京味话剧，从《小井胡同》（1985）、《天下第一楼》（1988）、到《窝头会馆》（2009），更是成为永久性的艺术经典。同样是作为国立剧院的中国国家话剧院（原青年艺术剧院），曾以搬演翻译剧闻名于世。查明哲导演执导的《纪念碑》、《青春禁忌游戏》、《这里的黎明静悄悄》、《死无葬身之地》等，以及王晓鹰执导的《哥本哈根》等，无疑都是属于这种“国营”话剧院的体制之下的艺术剧场型的话剧生产，同时，其市场的效益也是大为可观。相对而言，戏曲舞台的演出自“戏改”以来更主要依赖于这种“国营”体制，以至随着昆曲、京剧入选联合国教科文组织颁布的“世界口头及非物质文化遗产代表作”名录，情形更是如此。但是，“国营”成为戏剧艺术生产的保障的同时，其掣肘也便如影随形。

第四类是校园戏剧。事实上，自上个世纪初，校园戏剧就成为中国现代戏剧的发轫期最为重要的戏剧形态类型。新时期以来，以戏剧教育或校园文化建设为纽结的校园戏剧，往往为人们所忽略，原因可能在于其稚嫩、不成气候。然而，校园戏剧惟其没有市场的压力，没有过多的意识形态的羁绊，而成为中国当代戏剧当中最具探索精神的一翼；也因其独具游戏精神与参与意识，而为青年学生

所热衷，显示出其特有的青春和朝气，因而成为未来戏剧的希望所在。2001 年以来，有识之士所倡导的全国“大学生戏剧节”、“国际青年戏剧节”等，成为校园戏剧的主导品牌。校园戏剧也逐渐由自发走向自觉，并受到越来越多的戏剧界人士的认同。而且，校园戏剧对于培训未来专业的戏剧从业者，培养新一代的观众，都功莫大焉，而成为当代中国戏剧发展中一支重要的力量。

在中国当代戏剧上述“四个领域”的相互关联当中，其地位与价值固然不是相等同的。确实，在某个历史时段会出现何者为主、何者次之的状况，并且也不是一成不变的；而如果只是借助外在的力量将某种类型定于一尊，那么注定是不能持久的。事实上，中国当代戏剧整体上应该是各有所重，体现出各自文化场域中立场、姿态与效应。而且，在考察 1949 年以后的中国大陆戏剧还不应该忽略的是新的社会文化格局当中的“华语戏剧”，主要是指台港澳戏剧。特别是随着 1997 及 1999 年香港和澳门的回归，以及 1980 年代以来台湾海峡两岸经济文化交流的不断增加，台港澳戏剧已明显成为一个足以映现出大陆戏剧自我优长或缺失的“他者”。从长远来看，大陆与港澳台戏剧之间的交流互动，对于中国当代戏剧的发展格局及走向的影响是不可小觑的。

三 当代中国戏剧的话语权力场

在上述中国当代戏剧的四大文化场域当中，究竟体现出怎样的权力格局？换言之，在中国当代戏剧的四重奏中，究竟谁在执棒指挥？或者说，中国当代戏剧发展演变的主要动力究竟来自何方？是来自于五四新文化的“精神启蒙”以及新时期以来的“改革开放”，还是来自于中国戏剧舞台自身的美学变革？抑或根本上还是制约中国当代戏剧的话语权力结构的变化？

法国社会学家皮埃尔·布迪厄曾把整个社会生活的世界解释为诸多场（例如经济场、文化场、政治场等）的集合。而一切场无非是权力场的表现形式。所谓权力场，“是一个包含许多力量的领域，受各种权力形式或不同资本类型之间诸力量的现存均衡结构的决定。同时，它也是一个存在许多争斗的领域，各种不同权力形式的拥有者之间对权力的争斗都发生在这里。”[9]社会中行动者借助于自己所拥有的资本（例如经济资本、政治资本或文化资本），去争夺更多的权力或者资本，从而在场中占据一个支配性的地位。布迪厄认为，在传统社会中，由于诸场尚未获得其独立存在的自律性和合法性，因此，社会空间更明显、更无中介联系地展现为权力场，一切事物可以在权力关系中找到与其对应的意义和性质。但尽

管如此，在具体的运作上，权力常常是通过符号权力发挥效力的。

所谓符号权力，即是得到合法化的权力，这种权力的拥有者利用自己在权力场所处的位置，将自身的观点赋予普遍、绝对的价值，从而力图摆脱其固有的相对性。符号权力总是基于对符号资本的占有。换言之，符号权力的大小与符号资本的大小成正比例关系。

[10]由此，布迪厄特意标举“文学场”，同样也将其理解为一个处在不断变化之中的权力场。正如《文化生产场：论艺术和文学》一书的英译者 R. 约翰逊所指出来的：“布迪厄的文化场理论可以说具有一种激进的互文本化（contextualization）的特性。”[11]在考虑文本的因素时，布迪厄把它结合到作家的策略、社会轨迹及其文学场的客观位置中加以考察，从而指出形式自身也是历史地、社会地被建构的，而且，在考察文学场的自在结构时，他不仅研究占主导地位作家，而且注意居次要地位的作家，有时甚至是被今天所遗忘的作家；他不仅研究作为生产者的作家，而且注意那些赋予文学场以合法性的人，诸如阅读大众、出版商、批评家、学校等；最后，他不仅研究文学场自身，而且将它置于权力场的背景下进行探讨。因此，与俄国形式主义、新批评派不同，布迪厄更注意文本之外的生产、流通、消费等社会条件和一定的客观社会关系；与新康德主义符号哲学、结构主义不同，布迪厄并不寻求文本的普遍、非

历史的最终解释，而将目光投向使文本成为可能的复杂的社会网络；甚至，与卢卡契、戈德曼、新历史主义不也同，布迪厄更强调文学场的自主性。

借用布迪厄“文学场”理论，可以说，中国当代戏剧舞台从来也就是一个各种权力角逐的“文化场”。中国当代戏剧的四大声部格局的形成，除了主流意识形态的表达，还不可避免地承受着市场规律以及审美趣味等诸多方面的制约；甚至体现出当代中国戏剧“外部的”与“内部的”诸多因素之间的丰富复杂的关联，体现出它与各种社会文化矛盾的纠结。

比如，很明显，受到这种“权力场”的支配，中国当代戏剧的舞台形式及话语方式也随之发生根本的变化。哈贝马斯曾指出：

“话语并不具有统治功能。话语产生一种交往权力，并不取代管理权力，只是对其施加影响。”[12]有趣的是，虽然1949年中国大陆戏剧的革故鼎新是从内容生产以及体制变革开始的，而新时期以来的中国戏剧，就是从形式革新为起点，即从打破“第四堵墙”，取缔其“合法性”开始。何以至此？当历史进入20世纪70年代末80年代初，人们强烈地感到斯坦尼体系的幻觉主义与“第四堵墙”的理论严重地束缚了戏剧的表现力，斯坦尼体系的一统局面，相当程度地限制了人们的舞台创造思维。在随后的小剧场戏剧的探索实践

中，戏剧家们就不仅吸收各种西方现代派戏剧的艺术经验，而且也逐步吸收传统戏曲的艺术营养。故而，自 1980 年代初以来，受“戏剧观”讨论的影响，特别是东西方戏剧观念的冲突与交融，中国的戏剧舞台越来越注重整体性、综合性和形式感的创造。而当代中国探索话剧的话语变革更主要的还体现在：随着舞台体式的变革，有声语言的地位大大的降低和各种新的舞台语汇的大量采用，不仅实现了话语搭配组合方式的变化，更体现出舞台艺术时空的再造。比如，高行健的《野人》就明显打破时空，使舞台情境融入到旷野，其中老歌师哼唱的民族史诗式的《黑暗传》把观众引入悠远深邃的历史时空；《车站》一剧中，为了渲染突出象征性人物“沉默的人”的思想意义，在他离开车站后，等车人仍然滞留在车站等车期间，作者多次运用隐喻“沉默的人”的人的音乐来对比、嘲弄等车的人，并且这种音乐越到后来越激越，嘲讽意味越明显，对揭示戏剧主题，起了至关重要的作用。在《狗儿爷涅槃》舞台处理当中，更是营造出一个完全自由的时空：当狗儿爷“需要”时，已经死去的祈永年可以随时出来与狗儿爷对话。或者打破历史时空，根据舞台表现的需要，作者可以将古今中外的历史人物拿来为我所用。

其实，处于一个文化的角力场中，某种文化形式一旦形成传统也便具有了权威性与控制力。布迪厄特别强调：在文化场中，由于

不同的人掌握了数量不等、类型不同的文化资本，因而在文化场域中占据了不同的地位。知识分子的文化或艺术立场与姿态选择实际上更多的是为了改善或强化自己在这场域中的位置所采用的策略。在这个意义上说，文化与知识利益同时也是“政治”利益或资本“利益”。在布迪厄看来，“那些似乎只是为科学进步做出贡献的理论、方法以及概念，同时也总是‘政治’花招（‘political’ maneuvers），是尝试确立、强化或颠覆符号统治的业已确立的关系结构的政治花招。”[13] 由此来看中国戏剧舞台的话语权力场的角逐，它一方面是主流意识形态的支配，一方面则是市场规律的制约；一方面是人性价值的坚守，一方面消费主义浪潮之下对于流行趣味的迎合。而且，中国当代戏剧的话语权力场的角逐，其结果就必然表现为：无论是在政府和市场之间，还是在实验与表现之间，在外来文化与传统文化之间，矛盾都在加深，甚至无可逃遁。比如，在政府主导的体制下，戏剧生产的经费基本上都能得到保证；然而，主流意识形态的宣传与舆论导向的牵制，各级政府部门的“会商”之下，作为个体性的艺术创作的空间却难以得到保证，甚至难免被挤压到一个相对灰逼的境地。与之相反，市场主导的体制下的戏剧创作，虽然追逐大众趣味会带来票房的效益，但是一味追逐经济效益，又必然会沦为票房的奴隶。

总之，执掌中国戏剧四重奏的指挥棒的既不应该是政府，也不应该是市场，而应该是艺术家自己！艺术家只有以一种“开放的”心态与立场，掌握足够的文化资本与话语资源，并且在与政府及市场的关系中左右逢源，才能够构建起当代中国完整而健康的戏剧生态体系。或者说，文化场的权力角逐中，艺术家需要有意识地利用各种舞台艺术类型，使得传统戏剧、现实主义话剧、荒诞派等探索实验戏剧、小剧场戏剧、校园戏剧等，都能够有其适当的生存和发展的空间；政府应该放开艺术家的手脚，并且让市场能够独立的运作，进而实现有效的调控；政府及社会的责任还在于大力扶持校园戏剧。只有这样，四重奏才能真正奏出和谐之音！从而，让艺术回归艺术，中国的戏剧舞台才有可能显示活力，悄然复兴。

四 中国当代戏剧一体多元的价值取向

在当代中国戏剧的四重奏的多声部当中，其“主旋律”究竟何在？是主流意识形态的张扬，还是人性价值的追求？因为，在一般的批评话语的层面上，一提到“主旋律”，人们就会习惯性的意识到是对于政府主导的主流意识形态的表达。其实，这是一种误解！在当代中国话剧的四重奏当中，真正的“主旋律”应该是“人的主

题”。因为戏剧的本体乃是表现为人类不倦的自我探究，体现出人类精神的深层次的对话；而戏剧舞台的最高使命也必然是对人的生命状态的呈现，对人的灵魂和精神困惑的探求。

可以说，自《报春花》、《于无声处》开始，新时期的戏剧创作就是从文革舞台的“非人”的窘境中走出来，戏剧创作开始更多的关注在某种特定历史情境下的个体生命的价值、个人命运的沉浮；或者在对个体生命表达关爱、悲悯情怀的同时，表达对于人生的思考。从最初的表现人性价值的觉醒与呼唤到对于人的性格和心理的多侧面的表达，新时期话剧的人的塑造呈现出一个从简单到复杂、从表象到精神的曲折过程。恰如宋宝珍所言，他们“不再把人的真实生命当成政治属性和社会属性的简单体现物，而是更注重将其视作有欲念、有灵魂的整体”[14]。从而，戏剧舞台上把人还原成人，成为新时期话剧舞台首要的使命。董健先生更是将其视之为一种“脸谱的消解”[15]，而强调了中国当代戏剧价值追求的回归。

虽然上述四种类型的戏剧生产，其剧场形态及价值诉求可能是不一样的。但在根本意义上的价值取向却是一体而多元。就政府主导的主流话剧而言，无论是“改革”题材（如话剧《商鞅》），还是“民生”问题（如《北京大爷》等），这些作品无论是对于“社

会公平正义”的呼唤，还是对于“生老病死”等民生问题的关注，特别是表现普通百姓的生活命运常常伴随着的困顿和挫折，艺术家都能够在真实地描写生活的时候，做到不止于描写苦难，同时还要给人摆脱苦难的力量；不止于展示生活的不公，更显示出激发人们追求自由和幸福生活的热情；甚至他就会在冷峻地批判现实的时候，还给人以温暖的期盼。其人性的关怀体现出鲜明的一体多元的态势。

至于那些具有先锋色彩与探索品格的，也同样是把人性的表达放在首要的位置上。比如，自上世纪 90 年代以来，过士行曾先后创作了被誉为“闲人三部曲”的《鱼人》、《鸟人》和《棋人》，这些话剧借助寓言化的表达方式，将目光对准都市中的普通人，通过对这些人生活方式和生存状态的舞台展示，为人们揭示出一个个都市生存的哲理，开启了都市话剧的另一块表现天地。对于过士行的话剧所体现出的哲理内涵，有论者认为，他在话剧中为我们展示一群“从‘文化的自恋’到‘文化的自戕’” [xvi][16]的“闲人”群像；有论者指出，他的话剧的精神实质在于表达“世界是荒诞的，人生的追求在很大程度上体现为虚无” [xvii][17]的观念。无论如何，这种寓言化的追求都带来了话剧主题上阐释的无限性和多义性。就他在话剧中展示的都市而言，我认为他在用寓言化的表现方

式传达对当下都市人生存窘境的无奈与困惑。现代都市人被精神牢笼束缚着自己，不能自知，有时想逃离，但是这种选择往往是痛苦的。如《鸟人》中的养鸟人、鸟类专家陈博士、精神学家丁保罗，《棋人》中的何云清、司炎，《鱼人》中的“钓神”等都是这种自我禁锢的牺牲者。这是与都市快速的经济发展相脱离的人，他们将精神、理想寄托在他者身上，看似是一种嗜好，一种兴趣，其时却是自我的迷失。在寓言化的故事架构中，过士行为我们展示了都市人孤独与相互隔绝的心灵，最根本的也是都市人无法沟通的问题。与过士行一样执着于展示都市人生存状态的还有李六乙。他的《雨过天晴》和《非常麻将》也正是运用荒诞化的手法，展示了都市人的另一面。

进入新世纪，中国戏剧舞台上出现的一批堪称优秀的上乘之作。这些作品大都紧紧围绕着关注人及人的心灵这个现代艺术主题，来展开自己独具个性的舞台表达。话剧艺术家们都满怀对人的价值和尊严的关爱和敬畏，对青春和生命的热烈颂扬，对人类追求真善美的顽强意志和坚定信念的赞美，因而他们的舞台艺术始终充满着一种温暖的浪漫的诗意，充满着对未来美好生活的热切深情的憧憬，展示出一种震撼人心的舞台感染力。以直击人性、直击时代和直击人们心灵的思想性与集文学、导演、表演、音乐、舞美、

灯光为一体的艺术性，不断地征服一代又一代的观众。在不同的历史时期，都有精彩的话剧让观众领悟到人生的真谛、感受心灵的撞击和思考带来的快乐。值得一提的是，进入 2009 年的春，已故作家王小波的小说《黄金时代》第一次被搬上了话剧舞台。《黄金时代》揭示的一切都是荒诞的，可同时又是现实，因为荒诞让人发笑，又因为荒诞成为现实，而让人感到大悲无泪。从王小波的荒诞、变形、黑色幽默里，品味出人性的绝望、扭曲和撕裂，从而在话剧舞台上呈现出对于人生的深刻的反思。

当然，无论是政府主导型还是市场主导型，无论是艺术剧场还是校园戏剧，其价值取向可以是多元的，其人生状态的表达应该是多样的，而对人性的开掘与对人性丰富性的表达则应该是一贯而持久的。故而，从不同方向探究人类精神世界的奥秘，以不同方式表达人类灵魂深处的困惑，应该是中国当代戏剧对于人性的丰富性与复杂性表现的不二法门。

五 结 语

无疑，中国当代戏剧的艺术成就与缺失是同样明显的。其文化与艺术的机理更需要得到一种理性的审视。董健、胡星亮主编《中国当代戏剧史稿》对于当代中国戏剧的整体把握和描述，可谓深入机理，且资料丰富，评述得当。但对于各种类型的戏剧生产机制及其复杂的文化关联似乎着力不多。本着一种补缺罅漏的态度，本文着重探讨了中国当代戏剧的文化场域、生产机制、话语权力等。本文认为：中国当代戏剧的发展动力正源自于政府与市场的夹缝中艺术家的生命激情与冲动。也因此，中国当代戏剧以其开放的姿态与立场，显示出其价值追求上以对人性的丰富性与复杂性的探究为旨趣的多元化的价值取向。

注释：

^[1] 董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿·后记》，北京：中国戏剧出版社 2008 年版，第 694 页。

ii[ii][2] 本文的论述多得益于董健、胡星亮主编《中国当代话剧史稿》，如有雷同当归功于《史稿》，而不当之处则是本文作者思考粗疏所致。

iii[iii][3] [意]安伯托·艾柯：《开放的作品》，刘儒庭译，北京：新星出版社 2005 年版，第 3 页。

iv[iv][4] 董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿·绪论》，北京：中国戏剧出版社 2008 年版，第 2 页。

v[v][5] 其实，董健、胡星亮主编《史稿》也基本上可以归纳出这样的一种框架来把握中国当代戏剧的全貌的，只是没有明确的进行这种类型上的区分。其中政府主导型是应该包括“军旅戏剧”在内的。宋宝珍以“主流戏剧、民营戏剧、商业戏剧鼎足而立”来描述当代戏剧的现实格局，也足以与本文相互发明。参见宋宝珍《新世纪以来中国戏剧的发展路向》，《中国话剧研究》第十二辑，中国传媒大学出版社 2010 年版。

vi[vi][6] 刘家思：《主流话语的放声与坚守精品的想象——“五个一工程”戏剧的成就与不足》，《主流与先锋——中国现代戏剧得失论》，北京：新星出版社 2006 年版，第 244 页。

vii[vii][7] 董健：《戏剧评奖与“趣味的腐化”》，《戏剧与时代》，北京：人民文学出版社 2004 年版，第 199 页。

viii[viii][8] 田本相：《戏剧文化经济政府——对所谓戏剧困境的思考》，《中国话剧研究》第十二辑，中国传媒大学出版社 2010 年版，第 6 页。

ix[ix][9] [法]布迪厄、华康德著：《实践与反思》，李猛等译，北京：中央编译出版社，1998 年版，第 285 页。

x[x][10] 参见 Pierre Bourdieu, In Other Words, trans. Matthew Adamson (Stanford: Stanford University, 1990) p.137.

xi[xi][11] Bourdieu, P., The Field of Cultural Production, : Genesis and Structure of the Literary Field, (ed), Randal Johnson, Cambridge: Polity Press, 1993, p.9.

xii[xii][12] [德]哈贝马斯：《公共领域的结构转型》，曹卫东等译，学林出版社，1999 年版，第 28 页。

xiii[xiii][13] 参见 David Swartz (大卫·施瓦茨): Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu (《文化与权力：布迪厄的社会学》), the University of Chicago Press, 1997.

xiv[xiv][14] 宋宝珍：《新时期戏剧的生命意识初探》，《二十世纪中国话剧回眸》，北京广播学院出版社 2000 年版，第 180 页。

xv[xv][15] 参见董健：《20 世纪中国戏剧：脸谱的消解与重构》，《戏剧与时代》，北京：人民文学出版社 2004 年版，第 40-61 页。

xvi[xvi][16] 田本相：《过士行剧作断想》，《.坏话一条街——过士行剧作集》，北京：中国国际广播出版社 1999 年版，第 323 页。

xvii[xvii][17] 蔺海波：《九十年代中国戏剧研究》，北京广播学院出版社 2002 年版，第 131 页。

厦门大学图书馆